

Offenbarung im Untergang. Zum geschichtlichen Ort der Ästhetik K. W. F. Solgers

Scheier, Claus-Artur

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 51, 2001,
S.221-233



J. Cramer Verlag, Braunschweig

Offenbarung im Untergang. Zum geschichtlichen Ort der Ästhetik K. W. F. Solgers

von Claus-Artur Scheier, Braunschweig*

(Eingegangen 11.01.2002)

Ingrid Strohschneider-Kohrs gewidmet zum 26. August 2002

Das Studium der Solgerschen Vorlesungen über Ästhetik zu rechtfertigen erscheint überflüssig. Zu groß war Solgers Wirkung auf die Zeitgenossen, zu groß seine Nachwirkung, als daß sein Werk den Archiven der Philosophiegeschichte allein überantwortet werden sollte. Auch sind es gerade die Vorlesungen, die, anders namentlich als der künstlerisch hochkomplex ausgeformte Dialog „Erwin“ von 1815, die Prozessualität dieses Denkens nachvollziehen und so einen Blick in dessen innerste Motive tun lassen.

Seit dem Wintersemester 1810/11 in Frankfurt an der Oder hat Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) insgesamt achtmal die Ästhetik selbst, immer wieder aber auch spezielle ästhetische Themen behandelt; und als er im Berliner Sommersemester 1819 zum letzten Mal über Ästhetik las, konnte er, wie die „Historische Einleitung“ der von seinem Schüler Karl Wilhelm Ludwig Heyse 1829 herausgegebenen Nachschrift bezeugt, nahezu bereits die gesamte klassisch-romantische Kunstdiskussion voraussetzen. Nur Schleiermacher, der seine ersten ästhetischen Vorlesungen im gleichen Sommersemester hielt, und Hegel, der 1818 in Heidelberg zum erstenmal das Thema behandelt hatte, vermochte Solger noch nicht zu berücksichtigen. Im Frühjahr 1819 war Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“ erschienen, die mit dem klassischen Denken brach und auch ästhetisch den Horizont der industriellen Moderne öffnete. Aber die Zeit der Rezeption dieses Gedankens war noch nicht reif; sozusagen der einzige Jean Paul hatte das Buch gelesen.¹

Was bewegte in jenen Jahrzehnten nicht nur die Künstler und die Dichter, um hier nur Schiller zu nennen, sondern auch und zumal die Philosophen, sich derart inständig auf die *Reflexion von Kunst* einzulassen? All diese Ästhetiken, zeigt sich, haben ihre „Familienähnlichkeit“ nicht nur, etwas vage, darin, daß sie „idealistisch“ sind, sondern vor allem in ihrem Motiv, dem Gedanken der Produktion, der seine schon von der Morgenröte der industriellen Revolution beschienene Sache noch einmal an das Prinzip neuzeitlichen Denkens und so in den geschichtlichen Horizont der Metaphysik überhaupt zurückbindet.

Diese Krisis des neuzeitlichen Denkens spricht sich in Solgers Einsicht aus: „Die Offenbarung des Wesentlichen ist überall nicht möglich, ohne Untergang des Scheinbaren;

* Prof. Dr.med, Dr.phil.habil. Claus-Artur Scheier · Jasperallee 77 · D- 38102 Braunschweig

¹ Die kurze Besprechung erschien in der „Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule“ innerhalb der „Kleinen Bücherschau“ in Jean Pauls Todesjahr 1825. In: Werke, Fünfter Band, hrsg. von Norbert Miller, München 1963, S. 507 f.

so denn auch im Gebiete des Schönen" (110).² Gegenüber Schelling erscheint das Problem der Ästhetik hier dramatisch verschärft. Schelling denkt in Gegensätzen, die jeweils höhere "Potenzen" fundieren; Solger spitzt die Gegensätze zu Widersprüchen zu: das Wesentliche und gegen es nicht ein Anderes, das Unwesentliche, sondern das Scheinbare; und beide in Bewegung so, daß eines nicht aushält: Offenbarung und Untergang. Im Schönen soll sich "die *Idee* in der *Existenz* offenbaren" (66), was einzig im menschlichen Handeln möglich ist, da Solger den Begriff des Naturschönen athetiert. Aber ein "gemeines Handeln" kann das Schöne nicht "retten", weil sich hierin eben "durch die Ausführung Allgemeines und Besonderes" scheiden (111), die in der Offenbarung der Idee nur Eines sein können. Das gemeine Handeln wird von Solger zwar *poietisch* gedacht, aber poietisch-technisch als eine nach Zwecken sich richtende Veränderung einzelner Dinge. Konsequenterweise schließt er darum nicht nur den Begriff des Zwecks, sondern auch den spezifisch Kantischen Begriff der Form der "*Zweckmäßigkeit* [...] *ohne Vorstellung eines Zwecks*"³ aus der Idee des Schönen aus: "Es muß vielmehr hier ein Handeln stattfinden, in welchem die ursprüngliche Einheit des Allgemeinen und Besonderen vorausgesetzt wird, beides, wie im Wollen [im Subjektiven], so in der wirklichen Ausführung [im Objektiven] eines und dasselbe ist, mit einem Worte: ein Handeln in der Idee oder nach der Idee" (111).

Gut idealistisch ist das Wesentliche hier gedacht als die *Idee*, Subjekt-Objektivität, Einheit von Allgemeinem und Besonderem, von Begriff und Realität. Die Idee ist allerdings auch bestimmend im rein-praktischen Handeln, das sittlichen Prinzipien folgt. Hier aber wird sie, kann Solger mit Kant sagen, "nur als die entscheidende Beziehungsregel zu Grunde gelegt". Da freilich das Schöne anders als bei Kant nicht nur subjektiv, sondern zugleich objektiv sein soll, ist darum, wie durchweg seit Fichte, der Primat der praktischen Idee zugunsten der *poietischen Idee* aufgegeben, die Kant zuerst in der "Kritik der reinen Vernunft" als die Idee "der einigen und allgenugsamen Ursache aller kosmologischen Reihen" oder als den "Vernunftbegriff von Gott" gedacht hatte.⁴ Die Idee soll im Schönen "nicht bloß zum Grunde gelegte Regel des Handelns", sondern "ganz Wirklichkeit" sein, d. h. sie muß "als die handelnde Thätigkeit selbst erscheinen", und zwar so, daß die

² Zitiert wird, wo nicht anders vermerkt, nach der Seitenzählung der Ausgabe von Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Fotomechanischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1829, Darmstadt 1962. Zu Solgers Leben und Werken s. Hermann Fricke: Karl W. F. Solger. Ein brandenburgisch-berlinisches Gelehrtenleben an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Berlin 1972. Verwiesen sei ferner auf die verdienstvolle Ausgabe des „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“. Mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von Wolfhart Henckmann, München 1970, sowie auf die kommentierte italienische Ausgabe der Vorlesungen: *Lezioni di Estetica* di Karl Wilhelm Ferdinand Solger a cura di Giovanna Pinna, Palermo 1995. Eine kommentierte deutsche Ausgabe wird, ebenfalls besorgt von Giovanna Pinna, im Rahmen der Philosophischen Bibliothek des Felix Meiner Verlags Hamburg erscheinen.

³ Kritik der Urteilkraft, § 17, B 61.

⁴ Kritik der reinen Vernunft, B 713 (A 685).

“ursprüngliche Einheit der Idee [...] in diesem Handeln ganz gegenwärtig” ist: die sinnliche Gegenwart der Idee Gottes, also der göttlichen Idee, in einem doch zugleich menschlichen Handeln – das ist näher das, was Solger die “Offenbarung des Wesentlichen” nennt.

Demzufolge hat der Künstler “das, was er durch sein Handeln bewirkt, in sich schon gegenwärtig; es ist für ihn schon da, schon vollendet. [...] und sein wirkliches Handeln kann nicht dazu dienen, das Schöne zu machen, sondern nur sich dasselbe vollständig zum Bewußtsein zu bringen, es durch Reflexion seiner selbst in sich zu beleben” (111 f.). Sein Tun ist hier also wohl auch ein Formieren, Zusammenbringen von Idee und äußerer Wirklichkeit, aber das eigentlich Tätige darin ist jetzt die Idee: “Das künstlerische Handeln selbst ist nichts anderes, als die Thätigkeit der Idee, wodurch diese sich selbst bewirkt, das Leben der Idee selbst” (112).

Das unterscheidet den Solgerschen Künstler epochal vom Schopenhauerschen, diesem „Weltauge”,⁵ das sich an sich nicht von den “Platonischen Ideen” abwenden und sie – reproduzierend – in die Welt hineinsehen muß. Bei Solger ist noch nicht von *Reproduktion*, sondern von *Reflexion* die Rede, kraft deren der Künstler an der unendlichen Selbst-Produktion oder Offenbarung der Idee partizipiert. “Wenn er handelt, zersetzt er nur dies Einfache und Universelle, um es sich für sein gegenwärtiges Bewußtsein klar zu machen”, und er *kann* dies nicht bloß tun, er *muß* es, weil es die Idee selbst ist, die hier wirkt. In solchem Wirken “bezeichnen die entgegengesetzten Richtungen nur die Thätigkeit des Künstlers, die sich immer in dem Akte der Einheit erhält”, nämlich a) die Richtung nach innen, wo der Künstler die lebendige Idee als “Bild” oder das Konkrete unter der Form der Allgemeinheit anschaut, und b) die Richtung nach außen, wo er es im Stoff umgekehrt unter der Form der Einzelheit “für sein gegenwärtiges Bewußtsein klar” macht: beides ist nur “das Leben der Idee selbst”. In solchem Leben als im künstlerischen Handeln “bezieht sich das Eine und selbe auf sich, bestimmt sich selbst und spiegelt sich selbst ab.” (114) D. h. die Idee realisiert sich, indem sie sich mit sich entzweit und diese Entzweiung wieder aufhebt. Und dies *Aufgehobensein des Mit-sich-Entzweitseins* der Idee ist als Gegenstand das Kunstwerk.

Erscheint menschliches Hervorbringen also überhaupt als das *Urteil* Produzent (S) – Produktion (c) – Produkt (P), dann führt Solger für das künstlerische Hervorbringen, das nicht länger nur *Machen*, sondern *Schaffen* ist, ein neues tätiges Subjekt ein, das an die Stelle der Copula, der ganz vom Produzenten und seinen Kräften abhängigen Produktion, tritt und selbständig den Künstler mit seinem Werk zusammenschließt. Das Urteil erhält so eine erfüllte Mitte (M), die selbsttätige Idee, und wird zum Schluß: Künstler (S) – Idee (M) – Kunstwerk (P). Wenn wir also “die Idee als schon gegenwärtig voraussetzen und sie bloß entfalten” (115), dann haben wir a) den *theoretischen* Teil der Kunst (S), “das innere

⁵ Arthur Schopenhauer: Vorlesung über Die gesammte Philosophie d. i. Die Lehre vom Wesen der Welt und von dem menschlichen Geiste. In vier Theilen. 1820. In: Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Philosophische Vorlesungen. Im Auftrage und unter Mitwirkung von Paul Deussen zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Franz Mockrauer (Sämtliche Werke, hrsg. von Paul Deussen, Bd. 9 und 10, München 1913), Bd. 10, S. 247 f.

Wirken des *künstlerischen Gemüthes*, worin die Idee in ihrer ganzen Fülle gegenwärtig ist; die innere Operation in dem Gemüthe des Künstlers, wonach derselbe in seinem Charakter zu beurtheilen ist. Dies ist der *subjective* Bestandtheil, da er im bloßen Bewußtsein, und zwar in dem besonderen Bewußtsein liegt". Die andre Seite ist b) "das Resultat der Thätigkeit" (P): "Die Idee schließt sich gleichsam wieder zusammen, da sie sich vom Künstler aus öffnete; aber sie schließt sich in einem Momente der Wirklichkeit. Dadurch entsteht eine wirkliche Erfahrung von dieser Vereinigung in der Form einer besonderen Thatsache."

Was Solger "eine wirkliche Erfahrung von der Vereinigung" der Idee mit sich selbst nennt, ist mithin deren ästhetische Realisation *für alle*, zu denen der Künstler nun gleichsam herübertritt, indem er im Kunstwerk die Idee nicht mehr nur als seinen inneren Begriff, sondern allererst objektiv *als Idee* anschaut: "Erst damit ist die künstlerische Thätigkeit vollendet. Das Kunstwerk ist zur künstlerischen Thätigkeit unentbehrlich. So lange die Idee bloß im Gemüthe bleibt, ist sie nur Reflexion. Die Thatsache der Ausführung ist nothwendig; sie vollendet den Künstler selbst, indem sie ihm die Idee in der Wirklichkeit zum Bewußtsein bringt. *Erst durch das Kunstwerk erfährt er, was er mit seiner Thätigkeit gewollt hat.*" (115, Hervorhebung von mir)

Schopenhauer hingegen kann schon in seiner 1820 gehaltenen Vorlesung über die gesamte Philosophie sagen: "Was das Genie vor den Andern voraus hat, ist nur der viel höhere Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnißweise [sc. der Ideen in den Dingen]. Diese eben machen es dem Genie möglich, bei solcher Erkenntniß die Besonnenheit zu behalten, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist. Durch das Kunstwerk theilt das Genie die aufgefaßte Idee den Andern mit. Indem nun so die Idee von den Andern durch das erleichternde Medium des Kunstwerks aufgefaßt wird, bleibt sie selbst dabei unverändert und dieselbe: daher ist auch das ästhetische Wohlgefallen wesentlich Eins und dasselbe, es mag durch ein Werk der Kunst hervorgerufen seyn, oder unmittelbar durch die Anschauung der Natur und des Lebens. Das Kunstwerk ist bloß ein Erleichterungsmittel derjenigen Erkenntniß, in welcher jenes Wohlgefallen besteht."⁶

Der Schopenhauersche Künstler also faßt die Ideen nur deutlicher auf als die andern und vermag kraft seiner "Besonnenheit", d. h. kraft seines Métiers, sie den andern mitzuteilen. Diese Mitteilung ist "Wiederholung", *Reproduktion*, die dem Künstler keinerlei neue Erkenntnis, keine Überraschung bringt. Hierin liegt schon, daß das, was Schopenhauer "Idee" nennt, etwas durchaus anderes ist als die Solgersche (und damit die metaphysische) Idee. Denn indem hier wie in Solgers "gemeinem" Handeln der *Künstler* der Produzent ist und nicht die Idee, ist diese nicht länger Agens, sondern *Programm*, "göttlich" nur im Sinn des vom Künstler für sein Machen notwendig schon Vorauszusetzenden.

Der Solgersche Künstler hingegen wird von seinem Werk überrascht. Obwohl er im Unterschied zu den andern die Idee in sich trug, war sie ihm doch bloß Gegenstand der Reflexion, d. h. eigentlich nur Begriff. *Als Idee* zeigt sie sich allein in der Thätigkeit, die sich

⁶ Ebd., S. 224.

eben darin als eine göttliche Offenbarung, daß der Künstler erst dann weiß, wo es mit ihr hinauswollte, wenn sie sich verwirklicht hat, wenn er sie, gleichsam mit den Augen der andern, als etwas Objektives anschaut. Was seine *Handlung* bewegte, erfährt er durch die *Tat*, und darin also, daß seine Handlung zugleich auch *nicht die seine* war. Darin unterscheidet sich die Tathandlung der Idee von der Tathandlung des Fichteschen Ich, und Solger könnte sich hier, wäre es zu seiner Zeit nötig gewesen, auf Schelling als Mittler berufen, der im „System des transcendentalen Idealismus“ von 1800 geschrieben hatte: „Da die Produktion ausgegangen war von Freiheit, d. h. von einer unendlichen Entgegensetzung der beiden Thätigkeiten [sc. der bewußten und der unbewußten], so wird die Intelligenz jene absolute Vereinigung beider, in welcher die Produktion endet, nicht der *Freiheit* zuschreiben können, denn gleichzeitig mit der Vollendung des Produkts ist alle Erscheinung der Freiheit hinweggenommen; sie wird sich durch jene Vereinigung selbst *überrascht* [Hervorhebung von mir] und *beglückt* fühlen, d. h. sie gleichsam als freiwillige *Gunst einer höheren Natur* [Hervorhebung von mir] ansehen, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat.“⁷

Freilich, was Schelling und Solger als Spezifikum künstlerischen Hervorbringens beschreiben, ist, wie Kleist 1805/6 in seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ entdeckt hat, ein allgemeiner Zug der *Sprache*, und was *darin* liegt, wird erst das Sprachdenken der Moderne, diesseits der neuzeitlichen Vernunft und ihrer Ideen, zum Austrag bringen können.

Ist, an dies Maß gehalten, das Schopenhauersche Konzept flach oder gar falsch? Keineswegs. Vielmehr hat Schopenhauer klar das Prinzip der modernen, der technischen Produktion erkannt, das sich bei ihm gleich aus drei Gründen über das der eigentümlich künstlerischen Produktion schieben konnte: *Erstens* verdinglicht er deren Prinzip in der Rede von den „Platonischen Ideen“ als dem Programm nicht von dem oder jenem, sondern der *Welt*, wobei diese Verdinglichung wieder eine Folge der in seinem Denken geschichtlich erstmals zur Herrschaft kommenden intentionalen Logik oder der Logik der Funktion ist.⁸ *Zweitens* ist *programmatische Kunst* in der Tat charakteristisch für die industrielle Moderne, wie es sich schon äußerlich an deren ästhetischen Programmen, Manifesten etc. bis in den heutigen alltäglichen Kunstbetrieb hinein zeigt, der nicht ohne begleitende Reflexionen sei es des Künstlers selbst, sei es der Kunstwissenschaftler etc. denkbar ist. *Drittens* ist das poetische Axiom der Unvordenklichkeit der Wirklichkeit, wie man jene ästhetische Entdeckung nennen könnte, in der Moderne emphatisch als Ur-Sprache, Ur-Schrift (archi-écriture) so universal zur Herrschaft gekommen, hat den *Produkten* überhaupt einen derartigen Erkenntnis-Status verschafft, daß es seiner bei Solger noch festgehaltenen Spezifität für die Kunst gänzlich verlustig ging und also für eine spezifische Kunstbetrachtung

⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Sämtliche Werke, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart und Augsburg 1856-1861, Bd. 3, S. 615.

⁸ Zu deren Bedeutung für das Verständnis der industriellen Moderne und ihres nicht nur un-, sondern anti-metaphysischen Charakters vgl. Claus-Artur Scheier: Ästhetik der Simulation. Formen des Produktionsdenkens im 19. Jahrhundert, Hamburg 2000.

nicht mehr zu brauchen war. Entsprechend sinkt es ab in die ideologisierende Idolatrie, in den Genie-Kult, für den Poes "Philosophy of Composition" sogleich das reine Gegen- und Wagners "Beethoven" das Groß-Beispiel im 19. Jahrhundert ist. Man darf sich wohl fragen, ob nicht der allenthalben auf die "Vorsehung" pochende Hitler die endliche Apokalypse dieser Ideologisierung war. Denn die Faszination von Faschismus und Nationalsozialismus, nicht nur für die so genannten Massen, gerade auch für die Intellektuellen, war ja nicht primär eine politische, sondern eine ästhetische, die Hoffnung auf eine *politische* Verwirklichung der *Kunst-Religion* des 19. Jahrhunderts, d. h. der ästhetischen *Simulation* jetzt und hier gelingender *Welt*.

Diese Ideologisierung des klassisch-poietischen Axioms gibt bereits einen Hinweis darauf, wie es in der Moderne zu verstehen ist. Im geschichtlichen Horizont der Metaphysik sind künstlerische und handwerkliche Produktion nicht voneinander unterschieden oder verhalten sich, näher besehen, zueinander wie Art und Gattung. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein war der Künstler ein Handwerker, der bestimmte Produkte zu bestimmten gesellschaftlichen Zwecken hervorbrachte (etwas davon überlebte in der Moderne unter dem Namen des Kunsthandwerks). Dies begann sich in der Renaissance, also in der frühen Neuzeit, gleichwohl zu ändern. Die Umstände hierfür sind einigermaßen komplex, aber noch bei Solger ist zu sehen, daß die Idee für ihn nicht programmatischen Charakter hat, sondern die im Gedanken Fichtes und der Frühromantiker verwandelte dritte der transzendentalen Ideen Kants, eine Gestalt des Prinzips der Neuzeit, der schöpferische Geist ist.⁹ Das neuzeitliche Subjekt, die *mens*, kann sich demnach für sich als empirisches *oder* als reines Subjekt darstellen, auf die Renaissance-Kunst gesehen im Handwerk oder in einem Handwerk, das zugleich den Charakter von Wissenschaft hat. Es ist in diesem Sinn, daß Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci den Anspruch der Malerei anmeldeten, erste Wissenschaft, *prima scientia*, *prima philosophia* zu sein. Mit dem Fortschritt der mechanischen Künste und der Manufaktur überhaupt wurde die Differenz der "schönen" Künste von den "gemeinen" immer deutlicher, und die klassische deutsche Philosophie kann bereits auf das Genie-Gebaren des Sturm und Drang zurücksehen. Solgers Ästhetik erbt von ihm den Unterschied von Machen und Schaffen, den sie im Blick auf Kant mit dem von Begriff und Idee gleichsetzt.

Nun erbt wiederum die Moderne diesen Unterschied als den technischer und ästhetischer Produktion, wobei als *epochaler* Unterschied in Rechnung zu stellen ist, daß das technische Produkt nicht länger handwerklich-manufakturielles ist, sondern die im emphatischen Marxschen Sinn verstandene *Ware*, d. h. "Fetischcharakter" angenommen hat. Im Blick auf das poietische Axiom besagt dies, daß die Ware selbst, wo immer ihr eigentümlich moderner Charakter ins Spiel kommt, im Schein des Kunstwerks auftritt. Umgekehrt fällt dadurch dem modernen Kunstwerk, das Adorno darum das authentische nennen wird, die geschichtliche Aufgabe zu, obwohl selber ein Produkt der Warenwelt, den Schein des Waren-Charakters an

⁹ Näher hierzu Claus-Artur Scheier: Philosophische Tendenzen in der deutschen Frühromantik, in: Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft XLIII, 1993, S. 303-331.

ihm eigens zu zerstören – oder Kunstwerk zu sein in der Tilgung des *Scheins*, es zu sein. Hier kommen also beide Verfahren, technische Produktion (oder Reproduktion) und künstlerische (oder ursprüngliche) Produktion in ein je eigenes Verhältnis zueinander.

Wie kommt überhaupt die Ware dazu, Fetisch zu werden? Marx hat dies aus der Perspektive der kapitalistischen Produktionsweise sehr genau beschrieben; von Solger her ist aber auch zu sehen, daß zwar nicht die einzelne Ware, ein bloßes Produkt der Reproduktion, wohl aber die Warenwelt im ganzen dem poetischen Axiom folgt, oder daß der Fetischcharakter der Schein des technischen Fortschritts überhaupt und der damit verbundenen Hoffnungen, d. h. *der Schein der Geschichte am Ding* (an der Ware) ist. Nun setzt das Schopenhauersche Denken so früh ein, macht in der Tat den Anfang, daß es anders als dann schon das Feuerbachsche noch gar keine eigne Geschichte vor sich hat, und also denkt Schopenhauer emphatisch geschichtslos. So kommt ihm auch das technische Produkt als solches, die Ware, noch nicht in den Blick, und was Produktivität ist, liest er allgemein der Bewegung des “Willens zum Leben”, im besonderen der künstlerischen Produktivität ab. In ihr fallen ihm darum beide Formen der Produktion in eins, d. h. er denkt die künstlerische Produktion wohl als *Reproduktion*, aber eben als Reproduktion der *Idee*. Um seiner geschichtlichen Unmittelbarkeit willen ist dies Schopenhauersche Konzept zwar noch keine Ideologie, muß aber notwendig zu Ideologie werden, sobald technische und ästhetische Produktion merklich auseinandertreten, wie es um die Mitte des Jahrhunderts dann der Fall sein wird, wie Baudelaire und Wagner bezeugen.

Nur gibt es in der Moderne von Anfang an allerdings eine Ware, die Marx’ Definition nicht entspricht und von ihm auch nicht eigens analysiert wird. Das *reine* Ingenieurprodukt nämlich (Brücken, Lager- und Ausstellungshallen etc.) hat sowenig Fetischcharakter wie die nach wie vor auf dem Markt zu kaufenden Kartoffeln und Rüben. Es ist, sozusagen, ganz Zweck und erschöpft seine Existenz darum als *Konstruktion*. Das Kunstwerk, das seinen Warencharakter und mit ihm den Schein tilgt, Kunstwerk zu sein, muß sich also dem Ingenieurprodukt nähern, von dem es sich radikal nur dadurch unterscheidet, daß es zugleich allen Zweck an ihm getilgt hat, es sei denn den, Existenz als solche darzustellen. In Schopenhauers Vorstellung, Kunst sei Reproduktion, wiewohl von “Ideen”, scheint dies vor, aber erst Poes “Philosophy of Composition” ist die Geburts-, Adornos “Ästhetische Theorie” dann die Sterbeurkunde der modernen Kunst in diesem Sinn. Im Übergang von ihrer industriellen zur medialen Phase seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts tilgt die Moderne nämlich diesen “klassischen” Unterschied von Ware, Ingenieurprodukt und Kunstwerk, den Jean-François Lyotards Lehre vom Erhabenen noch einmal, vergeblich, für die Zukunft zu retten suchte.

Jenes Auseinandertreten der technischen und der ästhetischen Verfahrensweise um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat notwendig zur Folge, daß die Schopenhauersche Idee, an die sie beide als an ihre ursprüngliche Einheit gebunden waren, zerfällt. D. h. das Programm ist einmal, als Prinzip der Reproduktion, *darstellbar*, zum anderen, als Prinzip ursprünglicher, namentlich ästhetischer Produktion, nur *lesbar*, nämlich indem es sich ereignet und, da dies Ereignis entweder ein noch ausstehendes oder ein einzelnes ist, auch nie als solches, sondern immer nur als *Spur*. Oder das Programm der Welt – Heideggers Sein als Sein, Lévinas’ infini, Derridas *archi-écriture* – wird *als solches* unlesbar, und jene

Vernutzung des Genie-Gedankens, die politisch in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts gipfelt, erweist sich als die Verkehrung des Undarstellbaren ins Dargestellte, nicht nur, mit dem frühen Wittgenstein, der Funktion ins Argument oder mit Heidegger des Seins in Seiendes, sondern, emphatisch mit dem späten Heidegger, des Differierens selbst, des Adornoschen Nichtidentischen, in Identität. Diese Verkehrung, die *Simulation*, die Heidegger in die Metaphysik retrojiziert als deren Ur-Geste – eine “transzendente” Verwechslung von Offenbarung und Verkehrung –, ist damit scheinbar auch das produktive Prinzip der Ästhetiken der klassischen deutschen Philosophie und so auch der Solgerschen.

Denn obwohl es ja gerade Solger ist, der behauptet, der Künstler erfahre erst durch das Kunstwerk, “was er mit seiner Thätigkeit gewollt hat” (115), sagt er doch auch, der Künstler habe das, “was er durch sein Handeln bewirkt, in sich schon gegenwärtig; es ist für ihn schon da, schon vollendet. Es ist die in ihm lebendige Idee, und sein wirkliches Handeln kann nicht dazu dienen, das Schöne zu machen, sondern nur sich dasselbe vollständig zum Bewußtsein zu bringen, es durch Reflexion seiner selbst in sich zu beleben” (111 f.). Diese ästhetische Reflexion ist die Phantasie (186 ff.), ein Unterscheiden und Wiedervereinen der Momente der Idee, indem diese sich nicht als Programm, sondern als Urteil und Schluß im poetischen Selbstbewußtsein zeigt. Darum kann Solger sagen: “Das wirkliche Object muß die Vereinigung der entgegengesetzten Elemente enthalten” (116), des Allgemeinen und des Besondern, des Subjekts und des Objekts. “So schließt sich die Idee in dem vollen Dasein, als einer *Wiederkehr* [Hervorhebung von mir] der ursprünglichen Einheit”, nicht als deren *Reproduktion*, sondern *Manifestation* für alle im ästhetischen Augenblick, in dem sich nicht die Idee, wohl aber die Wirklichkeit vernichtet: “In dem Punkte, wo die Wirklichkeit in ihrer vollen Bedeutung zu Stand kommt, hebt sie sich zugleich auf, indem sich durch die Erscheinung der Idee die Gegensätze der Wirklichkeit auflösen”, d. h. das äußerlich Objekthafte des Kunstwerks verschwindet in seiner Betrachtung vollständig, wird gleichsam vom Scheinen der Idee durchschlagen. Und darin unterscheidet sich dies Kunstwerk auch radikal vom Marxschen Warenfetisch, der als entfremdete Produktivkraft gerade durch und durch Objekt (der Begierde, des Schopenhauerschen Willens zum Leben) ist.

Dem Solgerschen Gedanken, der der Natur das Schöne wie das Erhabene entzogen hat, wird das Erhabene, als in seiner Reinheit der äußeren Wirklichkeit überhaupt unangemessen, sogleich zur Tiefe des Selbstbewußtseins. Aber soll “sich der Mensch in seinem innersten Bewußtsein als eins mit sich selbst ergreifen, so muß in dieser Einheit der Mensch *untergehen*, insofern er im Handeln zwischen Allgemeinem und Besonderem schwebend ist. [...] Es ist eine *Selbstvernichtung* des individuellen Bewußtseins; denn der wirkliche Mensch kann sich nur im Moment der Beziehung, als handelnder denken; in der reinen Einheit hingegen muß der Mensch als ein wirkliches Individuum sich selbst *verschwinden*. [...] Soll dies höchste Leben selbst Mittelpunkt unseres Bewußtseins werden, so müssen wir, indem wir uns als Wirkliches *vernichten*, in uns die Gegenwart des höchsten, des allgemeinen Lebens, unser eigenes Bewußtsein als ein Hervortreten des göttlichen Bewußtseins wahrnehmen. Unsere eigene Individualität ist bloß *Aeußerung der göttlichen Gegenwart*.” (67 f., Hervorhebungen von mir)

Kants Unterscheidung des moralischen Gefühls von dem des Erhabenen ist bei Solger getilgt. Für Kant war “das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene

Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen".¹⁰ "Idee der Menschheit" (d. h. die zweite göttliche Person der Trinität) ist die religiöse Idee bei Solger insofern, als sie wie bei Kant die praktische Idee ist, freilich, anders als bei Kant, gegeben in intellektueller Anschauung, die Solger *Glaube* nennt.¹¹ Das Erhabene an und für sich ist sie in ihrer Offenbarung, die alles individuelle (endliche) Bewußtsein niederschlägt – und daß dieser *Abrund* der menschlichen Existenz zugleich der *Grund* des Schönen ist, macht diese Offenbarung zur tragischen: "Im *Tragischen* wird durch die Vernichtung die Idee als existierend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee." (311) Der "Standpunkt der *Religion*" (68), diese reine Innerlichkeit, ist also der Ort des Tragischen *an sich*, wie Schelling dies vornehmlich – gegen den untragischen Begriff der Religion in der Aufklärung (wie noch bei Kant)¹² – in den "Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände" (1809) herausgearbeitet hatte.¹³ Aber diese "Wahrnehmung des Göttlichen in uns", ohne die wir allerdings "die Idee des Guten nicht im wirklichen Leben ausführen können", hebt zusammen mit unserm individuellen Bewußtsein auch die Welt der Wirklichkeit auf, die zugleich die Bedingung der Möglichkeit menschlicher Praxis ist, und in dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß Schelling sich in den letzten 45 Jahren seines Lebens ganz auf ein System konzentrierte, das überhaupt nur noch aus dem Konzept einer "negativen" Philosophie und der "positiven" Philosophie der Mythologie und Offenbarung bestand.

Sollte also der auf dem Standpunkt der Religion depotenzierten Wirklichkeit noch einmal das ihre werden, dann war es nötig, den tiefsten Begriff menschlicher Existenz, das Tragische als die intellektuell angeschaute Kantische Antinomie von Freiheit und Notwendigkeit aus jener Innerlichkeit in dies Außen zu versetzen (vgl. 80): "Geben wir diese Welt der Wirklichkeit auf, so fehlt uns die Seite der Existenz. Wir erkennen zwar jetzt das höchste Bewußtsein; aber es würde uns nicht wirklich, könnten wir nicht auch die Existenz damit durchdringen, würde nicht in der ganzen Welt der Wirklichkeit auch das vollständige Abbild des höchsten Bewußtseins wahrgenommen, so daß an der Stelle der Wirklichkeit das göttliche Leben selbst sich entfaltet." (68) Das "höchste Bewußtsein" ist das der Identität mit der Idee, also das Bewußtsein der Idee im Sinn des genitivus objectivus *und*

¹⁰ Kritik der Urteilskraft, § 27, B 97.

¹¹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Ueber die wahre Bedeutung und Bestimmung der Philosophie, besonders in unserer Zeit, in: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig 1826. Faksimiledruck mit einem Nachwort hrsg. von Herbert Anton, Heidelberg 1973, Bd. II, S. 98.

¹² Zur Sonderstellung Lessings auch in dieser Beziehung vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing, Tübingen 1991.

¹³ Näher hierzu Claus-Artur Scheier: Kants dritte Antinomie und die Genese des tragischen Gedankens: Schelling 1795 - 1809, in: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 103, 1996, S. 76-89.

subjectivus, aber dies *Bewußtsein* der Idee ist eben erst dann mehr als das Bewußtsein des höchsten *Vernunftbegriffs*, erst dann das Bewußtsein der *Idee*, wenn diese in der Tat die Einheit (absolute Synthesis) ihrer selbst und der Existenz überhaupt ist: "Wir versenken hier die existierende Welt, so wie vorher uns selbst, in die Anschauung der göttlichen Gegenwart" (68 f.), und so "wie in der Religion unser eigenes Bewußtsein, so geht in der Schönheit die Wirklichkeit der Welt, in welcher wir leben, in den göttlichen Gedanken als bloße Offenbarung desselben auf".

Darin erweist die poetische Idee sich als die Identität der theoretischen und der praktischen Idee oder als die Idee *an und für sich*. Die Idee *an sich* ist die theoretische oder die Idee der Wahrheit: "Prüfen wir uns, was wir wesentlich an sich sind, so werden wir finden, daß alles, was unsere Individualität betrifft, nur Erscheinung ist, das Wahre hingegen nur Offenbarung des göttlichen Wesens in uns. Die höchste Wahrheit also ist allein in der Religion; alle andere Wahrheit ist nur das Streben darnach." (71) Dies Streben *für sich* gesetzt, d. h. für unser Bewußtsein geworden, ist die praktische Idee: "nur durch praktisches Bedürfnis können wir das, was an sich ist, in uns erfahren" (70). Die praktische Idee ist daher auf doppelte Weise ein Sollen: indem das Bewußtsein ihr wie der theoretischen Idee gegenüberbleibt, erfährt es das Sollen als das *seine*, nämlich unter *diesen* bestimmten äußeren Bedingungen *so* zu handeln (wie unter *diesen* bestimmten äußeren Bedingungen *so* zu denken); indem sich das Bewußtsein aber in die Idee als in die *religiöse Idee* versenkt, erfährt es das Sollen als das *ihre*, nämlich sie durch sich in die Existenz treten zu lassen. Die Solgersche Religion ist demnach wie bei Jacobi, Schleiermacher und den Frühromantikern insgesamt ein Gefühl: das Gefühl der poetischen Idee in der Anschauung der praktischen Idee oder das *Vor-Gefühl unendlicher Produktivität*.

Man könnte auch sagen: das Vor-Gefühl der industriellen Moderne, zurückgebunden in den sich schließenden Horizont der Metaphysik, die in ihrer Vollendung erkennt, daß sie ihre Voraussetzung, die Natur, nicht länger festhalten kann. Das späte Schellingsche Denken gesteht das *de facto* ein, indem es sich von der Natur ab- und der Welt als Mythologie und Offenbarung zuwendet. Zeugnis dieser Wende ist die Verwandlung der Naturphilosophie in philosophische Mystik in Schellings Aphorismen "zur Einleitung in die Naturphilosophie" und "über die Naturphilosophie" von 1806. Ebenso ist Hegels enzyklopädische Naturphilosophie vielmehr eine Rekonstruktion von deren Semantik aus der Syntax der Wissenschaft der Logik, und Solger verzichtet von Anfang an auf eine eigne Philosophie der Natur. Was aber näher das Verhältnis von Religion und Kunst betrifft, kann es "dem Denkenden nicht entgehen, daß bei tieferem Gefühle von dem Gehalte dieses Gegensatzes beide Principien sich immer mehr nähern und in einander übergehen. Die Religion kann nicht bestehen", nicht etwa nicht ohne die Natur, wie dies nach Ausweis der "Kritik der Urteilskraft" soeben noch für Kant ganz natürlich war, sondern nicht "ohne die Kunst, als bloß Rationales; diese ist die andere Seite der Religion. Soll sich das religiöse Princip offenbaren" – und sein Wesen ist es, sich zu offenbaren –, "so kann dies nur in Erscheinungen geschehen, die fähig sind, eine Idee darzustellen. Eben so liegt die Beziehung auf das Religiöse ganz in der Sphäre der Kunst" (94). Das heißt zuletzt: mit der mit Solger gedachten neuzeitlichen Idee der Kunst steht und fällt – und fällt an sich schon im Jahr 1819 – die neuzeitliche Idee der Religion.

So ist diese Idee auch geschichtlicherweise an ihr selbst tragisch: „Das tragische Verhältniß im Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erscheinung, der göttlichen Idee als dem reinen Wesen entgegengesetzt ist und widerspricht; daß, wenn sich Beides in einem Akt des Uebergangs vereinigen soll, nothwendig das Schöne sich selbst als ein Nichtiges auflösen und vernichten muß; daß aber in demselben Momente dasselbe in seiner Vernichtung als Offenbarung des göttlichen Wirkens, der Idee erkannt wird“ (94 f.). Solger geht hier ins Äußerste, indem er, wie Kant es gelehrt hatte, die Idee ganz und gar nicht mehr als Substanz, als das Beharrliche in der Erscheinung, denkt,¹⁴ sondern: „Was also im Tragischen vernichtet wird, ist die Idee selbst, in sofern sie Erscheinung wird. Nicht das bloß Zeitliche geht unter; sondern gerade das Höchste, Edelste in uns muß untergehen, weil die Idee nicht existiren kann, ohne Gegensatz zu sein.“ (96) Geschichtlich heißt das, daß die Idee – als Prinzip einer Epoche wie der Metaphysik selbst – sich als solche erst in der Vollendung ihrer Wirklichkeit zeigt, im Abschied, wie dies auch die berühmte Gnome in Hegels Vorrede der Rechtsphilosophie notiert, die Eule der Minerva beginne erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug, auf den Tag genau acht Monate nach Solgers Tod datiert.

Aber die Selbstvernichtung der Idee in ihrer und als ihre Erscheinung hat noch eine andere Konsequenz, die Solger wohl würdigt und die das Motiv der Selbstbeschreibung seines geschichtlichen Orts ist. Er läßt ja die Kunst tun, was die Idee in ihrer tragischen Epiphanie selbst tut: „Wie ist es möglich“, fragt er in einem Brief an Raumer vom 9. Juni 1815,¹⁵ „daß in einer zeitlichen und als solche mangelhaften Erscheinung sich ein vollkommenes Wesen offenbaren könne? [...] Die Lösung ist: Durch ein vollkommenes Handeln, von einer gewissen bestimmten Art, welches die Kunst heißt; dieses ist nur in dem Moment, wo die Idee oder das Wesen die Stelle der Wirklichkeit einnimmt, und eben dadurch das Wirkliche für sich, die bloße Erscheinung als solche vernichtet wird. Dies ist der Standpunkt der Ironie.“¹⁶ Und von der Ironie heißt es dann im Abschnitt über die „Construction der Kunst“ etc.: „Der Künstler muß die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß in sofern sie Schein, sondern in sofern sie selbst Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie. Kein Kunstwerk kann ohne diese Ironie entstehen, die mit der Begeisterung den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit ausmacht.“ (125).

Warum, ist zu fragen, ist nicht das Tun der Idee selbst ironisch, sondern nur die Stimmung des tätigen Künstlers? Solgers Gedanke treibt ja die berühmte Schlegelsche Definition auf ihre spekulative Spitze, die Ironie sei der „stete[-] Wechsel von Selbstschöpfung

¹⁴ Kritik der reinen Vernunft, B 224-232 (A 182-189).

¹⁵ Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, a. a. O., Bd I, S. 360.

¹⁶ Zu Solgers Begriff der Ironie vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 21977 (11960), S. 185-214, sowie Giovanna Pinna: Solgers Konzeption der Ironie, ersch. in: Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. - Hegels Berliner Ästhetikvorlesungen im Kontext der Diskussion um die Grundlagen der Philosophischen Ästhetik, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2002.

und Selbstvernichtung”,¹⁷ indem die Solgersche Ironie vielmehr beides im selben Augenblick, also Selbstvernichtung *als* Selbstschöpfung ist und umgekehrt. Was sich hier, näher betrachtet, vernichtet, ist die poetische Idee, genauer: die ποίησις der Idee, denn die *Einheit* von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung ist gar nicht mehr für die Anschauung, sondern nur noch spekulativ zu fassen. Mit andern Worten: *die tragische Epiphanie der poetischen Idee ist ihr Umschlag in die theoretische Idee*.¹⁸

Die theoretische Idee ist dadurch allerdings nicht mehr genau das, als was Solger sie denkt, nämlich nicht mehr der (regulative) Vernunftbegriff für den Verstand, sondern ein neues Prinzip, vor dem das Solgersche Denken verhält, nachdem Fichte die poetische Idee dem Kantschen Primat der praktischen überhaupt entzogen, Schelling sie in ihrer eigentümlichen Freiheit gedacht und Solger selbst sie aus ihrer Schellingschen Entfernung in Natur und Religion in die unmittelbare Anschauung vergegenwärtigt hatte.

Hieraus erhellt zuletzt, daß Solger das Komische als Komplement des Tragischen keineswegs nur um der Vollständigkeit der Konstruktion des Ästhetischen willen braucht, sondern weil einzig kraft seiner die Anschauung der Idee und so die poetische Idee überhaupt gerettet werden kann. Denn das Komische, vom “gemein Lächerliche[n]” (104) unterschieden, ist die Weise, wie sich “die Idee durch das gemeine Leben in der Existenz” erhält (103), der an sich tragische Widerspruch, mit dem “aber zugleich eine Beruhigung verbunden ist, und zwar die umgekehrte, wie beim Tragischen, bestehend in der Wahrnehmung, daß Alles doch zuletzt gemeine Existenz und auch in dieser überall die Idee des Schönen gegenwärtig ist, daß wir mithin in unserer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben” (104).¹⁹ Der Unterschied zwischen der tragischen und der komischen Idee ist mithin der, daß die tragische Idee an ihr selbst unendliche Reflexion *in sich* ist (unmittelbare Selbstaufhebung), während diese Reflexion beim Komischen vielmehr *in den Künstler* bzw. Betrachter fällt.²⁰ Denn wenn die Idee “im Komischen sich in die Erscheinung verliert” (107), dann ist es einzig das betrachtende Gemüt, das sie für sich festhält.

¹⁷ Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment Nr. 51, in: Kritische Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München / Paderborn / Wien 1960 ff., Bd. 1, S. 172.

¹⁸ Das ist der spekulative Sinn von Kierkegaards Bemerkung im Solger-Kapitel seiner Dissertation „Über den Begriff Ironie“, man könne Solger „wohl am besten als *ein Opfer* betrachten, das Hegels System heischte“; denn seine Ironie sei „*kontemplative Ironie*“.

¹⁹ Übrigens ein charakteristischer Zug der Ästhetik von E. T. A. Hoffmann.

²⁰ Naheliegende Beispiele sind Kleists “Penthesilea” und “Der zerbrochene Krug”. In Kleists Tragödie ist nach Strohschneider-Kohrs’ subtiler Analyse der idealistische Standpunkt Schillers zugunsten der „*Entscheidung für das Unentscheidbare*“ verlassen: „Damit ist absolut nichts Vages und Unbestimmtes ausgesagt, sondern mit diesem ‚Unentscheidbaren‘ nur gemeint, daß in dieser Tragödie nicht inhaltlich so oder so, zugunsten der einen oder anderen Seite zu entscheiden ist, sondern daß der Mensch sich nur *für den Konflikt selber* entscheiden kann. Er kann - wenn er dem Tragischen wirklich wesentlich begegnet ist - sich nur der Spannung, dem unaufhebbaren Konflikt wirklich stellen; er kann das Geschickte annehmen und als Schicksal, - als sein Schicksal, - auf sich nehmen.“ (Ingrid Kohrs: Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist, Marburg/Lahn 1951, S. 23)

Und eben diese "Stimmung" ist es, die Solger als Ironie denkt. Denn sie ist der Ort, "wo Tragisches und Komisches Eins sind" (108), indem sie die Idee als Erscheinung, d. h. die Selbstvernichtung der Erscheinung, *als* Erscheinung vor sich bringt: "Das Schöne kann nur durch einen Standpunkt gerettet werden, wo der volle Widerspruch der Bestandtheile selbst als eine Beziehung erscheint, wo die Beziehung eine vollkommene wird, so daß sie Anschauung ist, und eine völlige Einheit der Gegensätze stattfindet, die zugleich als Akt der Beziehung erkannt wird. [...] Können wir den Akt fassen, durch welchen die Idee in die Wirklichkeit gestoßen wird, und gleichwohl nicht aufhört, Idee zu sein: so wäre der Uebergang das, was wir als wirklich vor uns hätten, und die Extreme würden nur in diesem Uebergange von uns aufgefaßt. Das Schöne kann also nur in einer Thätigkeit liegen, welche so aufgefaßt wird, daß wir die Gegensätze in dem Akt ihres Ueberganges erkennen. Eine solche Thätigkeit ist die *Kunst*." (108 f.) Oder anders gesagt: Solgers wiederholte Rede von der *Rettung des Schönen* bezeichnet zwar des weiteren die Anstrengung des neuzeitlichen Begriffs, sich diesseits seiner Grenze zur industriellen Moderne zu vollenden, näher hingegen den geschichtlichen Augenblick des Einhalts der poetischen Idee vor ihrer Verwandlung in die theoretische Idee und damit die Rettung des neuzeitlichen Prinzips *als sinnlich-wirkliche Gegenwart*.

Der Solgersche Gedanke ist nämlich nur *wahr*, insofern seine Gegenwart zugleich *angeschaut* wird im Kunstwerk. Und dies ist wohl der Fall. Denn namentlich vom Solgerschen Gedanken her erschließt sich in ihrem spekulativen Motiv der geschichtliche Ort des Kunstwerks Kleists, E. T. A. Hoffmanns und Rossinis. Der Hegelsche Gedanke hingegen bleibt ohne Anschauung, kein Kunstwerk ist ihm zuzuordnen, weil in der letzten Verwandlung des neuzeitlichen Prinzips – und so des Prinzips der Metaphysik überhaupt –, in der Verwandlung also der poetischen Idee in die theoretische ("logische") Idee, *alle* getane Wirklichkeit zur *Mnemosyne* geworden ist.